

PAT HARRIS · THE LOOSE BOX



Pat Harris | The Loose Box

ANTWERPEN · LONDON

Acknowledgements

The artist expresses his special thanks to:
The Royal Academy of Fine Art Antwerp
University College of Antwerp | Artesis Hogeschool
Antwerpen
The University of Antwerp
Rebecca Hicks, Nicola Shane, Purdy Hicks Gallery, London
Geert Lernout, Peter De Graeve, Ernest Van Buynder,
University of Antwerp
Toon Brouwers, Hans Theys, Frederik Hulstaert,
Frederik Bogaert

D/2008/411/3

ISBN 978-1-873184-34-9

ISBN 978-90-9023330-7

© 2008 Pat Harris (reproduced works)

© 2008 Hans Theys (text)

© 2008 Pat Harris (English translation)

Photography Frederik Bogaert (2, 23–46, cover)

Pat Harris (4, 6–21)

Design Frederik Hulstaert

Print Cassochrome

Published in conjunction with the PhD Defence

and the exhibition *The Loose Box*

September 2008

Purdy Hicks Gallery

65 Hopton Street, London SE1 9GZ

Telephone 020 7 401 9229

contact@purdyhicks.com

www.purdyhicks.com

Printed in Belgium

Purdy | Hicks

 artesis
hogeschool antwerpen



► The artist's studio

Frontispiece *Apple*, 2007, 60 x 75cm, oil on linen (detail)



THE WEIGHT OF SPACE

A conversation with Pat Harris

Pat Harris lives in a very special place, on the banks of a big river. After conducting our conversation, we stroll along the dike and look down on 400 meters of meadow. Five beautiful carriage horses gait stately and elegantly around the meadow. Harris points to an oval track, black against the blue silver grass, and says that for the first years the horses were in this huge field they followed each other and only walked this track. They had probably walked for years in a paddock or small field and their past prevented them from seeing the rest of the meadow. While Harris tells me this, we see that a horse, on its way from one end of the field to the other, falls back into the old track. In 2001 Harris used this image for the title of the exhibition 'Where the Horses Walk'. The catalogue from this exhibition opens with the poem 'Follower' by Seamus Heaney. In this poem the poet describes how as a child he stumblingly followed his ploughing father and how now it is his father that stumblingly follows him. Thus the painter appears to be determined twice: by the past, as a link in a long chain of painters, and by his own skill, a skill that seems constantly inadequate for exploring new ground. (But still, the horses now walk freely around.)

If we hold onto this image of the oval black track in the blue-green field we can ask ourselves how this appears to us: sometimes it's as if the track pushes the green grass aside, sometimes the green seems to enclose and squeeze the black line. This is also how it goes with the birth of an image on Harris's canvases.



I'm happy that I can see your work in the flesh. The small books that have been made about your work give the impression that you paint in a soft, dry, pastel-like manner. But this is absolutely not so. You paint very wet and juicy, and in fact scrape the paint off the canvas with an aggressive mopping or pushing of the paintbrush. Through which, in some of the paintings of the pumpkins, the trunk of the pumpkin becomes almost transparent. The areas where the white of the canvas shimmers through the thin layers of paint remind me of the reflection of light on the shiny hard skin of a pumpkin, by which the depicted subject appears to bulge. But at the same time the fruit seems fragile and transparent. The brush stroke is exuberant, radical and stubborn and through its unruliness, also funny. You cannot see this on the existing photos because the photographer had to choose between relief (with shadows) or colour correctness and he or she chose for the latter.

Pat Harris · Until a while ago the work was transparent. I wanted to make the marks more visible and the only way I found was to take the paint away. The mark arose as a trace in the remaining paint.

What do you mean by the word 'mark'?

· The mark is the paint stroke that you need in order to make something visible.

Whereby the main issue may be to place the marks in an unexpected manner. Like the upper edge of an ear in a Rembrandt that falls apart into contrasting and diversely directed areas of colour. Or the diagonal brush strokes by which Tuymans has a line of shadow fall apart. Or the crazy ringlets in the sky in Eugène Isabaye's 'Boat' that was so beautifully saluted recently by Philippe Vandenberg in The Museum of Fine Art in Ghent.

· That was a beautiful exhibition, with beautiful examples of the power of the mark. For instance: that painting with the black background, on which he wrote a text in a very strange, matt, white texture. That white was almost a kind of emulsion, almost watercolour, that kind of quality. It registered in a beautiful manner on that black, like chalk on a school board, like a written history. Last year from October to December I tried to find new ways of making marks, but I couldn't. I worked every day and at the end of each day I had nothing. The problem is you know how it should not look but not

how it should. You are the prisoner of your own knowledge, of your experience, of your command of the mark, of your facility. Finally something happened in December... I succeeded in translating the flowers into new marks that were completely absorbed into the surface of the painting. Previously my paintings were arranged around a single motif, if sometimes with echoes to the side. But now I've succeeded in spreading various elements across the surface of the canvas.

The paint around the motif appears to have become thicker than before, rougher, through which the motif gives the impression of just barely appearing or again almost immediately being swallowed up. That also seems to be a new element.

· Yes, I try to create a thick-layered space that the motif tries to overcome.

Above Studio scenes

Opposite *Persian Flower IV*, stages 14-02-2008 11:20:13 to 28-02-2008 15:39:09



14-02-2008 11:20:13



23-02-2008 14:37:48



23-02-2008 16:19:53



23-02-2008 17:00:42



28-02-2008 12:17:08



28-02-2008 15:39:09

The space is more present than the motif, which has become even more fleeting, and is suggested with fewer marks than before. For instance the painting of the red apple that is almost scraped off the canvas with one or two uninterrupted brush strokes. Also, you no longer paint a shadow under or beside the subject.

- The table has also disappeared, the ground on which the apple, as it were, stands, so that the motif doesn't appear to rest on anything. The painting becomes flatter: more attuned to the flatness of the support.

At the edge there are still a couple of daubs of brown paint that remain from the image of the table.

- Yes, still a few traces.

The paintings of the flowers were probably made after that. The flowers appear to emerge, surface, almost like short accidents in the material, where large areas appear to be painted over.

- They are painted over.

Here and there the flowers break through the mist.

- I was delighted when I found this form. In a strange way I was happy that I searched for so long without finding. What's new is the way they are woven into the surface of the painting. As I said: in their scattered manner of appearing, a little like Cy Twombly.

The support has remained the same: primed canvas. First you stretch it over a board and when the work is finished you stretch it on a stretcher?

- Yes

Why?

- Because I paint quite aggressively. By which I sometimes damaged the canvas. Or you could see an imprint of the stretcher in the canvas, for example in the corners, and that wasn't my intention... What has changed also is the type of white that I use even if that has little to do with what has happened. Because I used to use Cremnitz white, lead white, the oldest form of white, which was also used by Rembrandt. It's paint with an unbelievably floury, buttery substance, that's ideal for a more structured mark. And just now when I want to work with more texture, I can't get that paint any more. I changed over to titanium white and then to a mixture of titanium and zinc. Because of the zinc the mixture is more transparent than Cremnitz white. It also dries slower, which made me start working on several canvases at the same time. For years I held back on the substance and texture as much as possible, but now I want the mark to sit in the paint.

Once a painter asked James Joyce how his work went that day, Joyce answered: 'It went okay, I have all the words, I just have to find the right sequence'. That's how it is with painting. You know what sort of marks you need to place, you just need to find the right cohesion, a new way to turn the paint into marks, to get them to work in creating an image. I had been painting for many years when suddenly I realised that all you have at the end of the day is just a bit of pigment in oil on canvas.

I think only when you realise and accept that, can you make good work. That's how Rembrandt could make so many self-portraits: it's not about the subject (motif), it's about the quality of the paint. What matters is the specific manner in which you can transform paint into marks and images. That's why painting gets continuously more difficult. The more capable you become, the more difficult it becomes to find new marks, a new cohesion, to surprise yourself. Learning how to paint is an impossible task, because painting is trying to make something that you can't make, making the invisible visible and that in an ever changing manner, with new means, that constantly demand extending your capacities. All you can do is to hope for new events and the insight to retain them. When it's there you recognise it and you know it should remain. Painting is a form of thinking. By rejecting or retaining different stages in a painting, a sort of research dialogue comes into being.

The contact between the marks and the layers next to them has also become very important in these paintings. I want them to find and hold each other. I want to somehow pin the marks down, as butterflies in a glass-case, through translating a three dimensional space into two dimensions. I begin with a figurative element, a motif, from which I try to retain the essential.

(Suddenly I hear, very still, music)

What's that music?

- Variations from Bach, played by Richter. I love the way he creates a presence for the spaces between the notes.

In your work the indeterminate space almost occupies the whole canvas. The flowers are painted over. The red shimmers from behind the white. The silence weighs. Is this the reason why you also based some paintings on the image of shell-craters?

- I find shell-craters very moving; they are serene traces of short brutal moments. And just there, where the earth is disturbed, poppies grow. Paintings are similar records of what is sometimes a violent and intense activity.

Their texture lends itself of course to painting. (Just like the oval black tracks made by the short-sighted, roaming carriage horses.)

- I love this verse by Dylan Thomas: 'Do not go gentle into that good night... Rage, rage against the dying of the light.'

(He points to the only two postcards that are pinned to the studio wall.)

- These are two prints of paintings by Bonnard. In this one he has depicted himself as a boxer. He was then an old and weak man, you can feel how vulnerable he had become, but despite all he still had the will to fight, to go on.



03-03-2008 16:40:31

But what you say about the weight of silence is right. With what mark do I make a piece of fruit visible and how can I make time tangible? I also like to choose subjects that in themselves don't have any real significance: apples, flowers, because if you can translate them into paint you can create a new form of significance.

Once you have accepted that a painting is only paint on canvas, you start admiring the way the mark can evoke powerful emotions or thoughts in the spectator. Before I realised this, which was crucial in my understanding of painting, I needed all sorts of things to believe that painting had significance. But now a bit of pigment and oil is enough. It is like Joyce said: the meaning comes about by creating the rhythm and the sound.

I was in Düsseldorf beside some woman who loudly compared two of Tuymans's paintings. The first work was a heap of plates. The second was his well-known painting based on the image of a gas chamber. The woman found the second work more charged. From my standpoint, I mean by looking at it as surface, they were both equally charged.



08-03-2008 16:49:05

Of course. But also as subject. The plates that were used to lay the table were probably just as charged for Tuymans as the war-topics his parents discussed at the table. I don't know the painting of the plates, but I can accept that its texture, for example by evoking the forms simply by painting their fragmented shadows, could be disturbing. Just like the warm tones in the painting depicting a gas chamber. I don't think Tuymans hung these works side by side by accident.

That has something to do with the fact that you can never really finish a theme or subject within the confines of one canvas, certainly I can't. Only at the end do I discover what I wanted to make visible in the painting. I thereby have to start a new work to continue my search. For example in this painting you can recognise one flower. To the right of it traces have remained of stems and leaves. I have retained a sort of process in the work. But generally the flowers become less and less recognisable from canvas to canvas... At the same time I think that everything that's painted away never really disappears, but just piles up inside. That's why I once worked on a project called 'Rear-View Mirror'. Everything that has passed, we carry with



10-03-2008 14:52:29

us: everything we've done, everything we've known. As a painter you are just a link in a very long chain that started with the first cave-drawings. Also in a canvas everything remains, if it's now visible or not.

(We look at a charcoal drawing that has an intense central motif and where in a strange way a sort of dust or grit blows across the surface towards the right hand corner. In that smoky texture there are tiny thin lines that you cannot draw by hand. I ask how they are made.)

The cloud that you see to the right is the 'blown away' dust. You can read the wind direction in it. It is the drawing of a rock on an Irish strand. I always work from observation. Here I try to depict the deviance of a rock that also tries to create its own place in space. Traditionally a concern of the painter has been the space between him or herself and the subject. It is about the tension between the painter and the object. Are you? And if so, where are you? How do you confirm your presence? I often go to the same spot on the strand and sit facing that rock. It is as if it sends out a vibration, like a dolphin. The drawings are made in a fairly



03-03-2008 16:40:31

aggressive fashion. What you see in the drawing is a literal record of what happened at that moment. I've tried to make the whole account or process visible in the drawing itself. When the drawing is finished I fix it.

The strange curling, protruding stripes at the edge of the motif remind me of the rhythm of a Cy Twombly.

In the length and breadth of the stripes, at the bottom, you can recognise the shape of charcoal sticks. It's as if the drawing is made of a load of charcoal sticks stuck beside and on top of each other. Cy Twombly recognised the primitive power of drawing and painting and used it in an extremely layered manner. His work is in a sense very simple. For him it is really about the registration, for instance in his *Poems to the Sea* or in *The Four Seasons* in the Tate Modern. His work is unbelievably concrete. Twombly recognises the line as something in itself: it can be just a line. I think you can only make that sort of work if you believe in the power of 'nothing', in the simple, but wonderful power of paint on canvas and in the essentially superfluosity of a subject. Art becomes weaker if you refuse



08-03-2008 16:49:05

to be concrete. All poetry is very concrete. Not abstract. You have the paper and the rhythm of the words. And in the words we discover many layers that summon up reactions, which evoke all sorts of thoughts and emotions... Are you familiar with Seamus Heaney?

(He lets me read the poem 'The Loose Box'. It's a difficult poem, because I cannot judge the words in their Irish sound or meaning. But I sense that 'The Loose Box' (a separate compartment for a horse within a larger stable) can be a metaphor for a poem or a painting wherein two or three emerging images can form the corner stones of the box that is the work of art. Last week, together with a few students, I asked myself if a writer could work without having a preconceived idea. I thought it possible, because mostly I just write and afterwards a few unearthed images come together and determine when the text is finished. The so called meaning of the text comes from this unforeseen cohesion, 'foreknowledgeably deep', from 'an underworld of understanding' and still clear.)

Often with Heaney you only see at the end how the poem fits together, so that you have to read



10-03-2008 14:52:29

and reread it completely to know what it is about. In this poem everything is built around the image of a loose-box as metaphor for a poem (or painting) and on two events in the life of the famous Irish nationalist Michael Collins, who in his childhood years allowed himself to fall through a trap door of a loft into a pile of hay and dried flowers only barely to survive suffocation, while in the end he was shot dead at a place called 'Béal na Bláth' ('Mouth of the Flowers').

Something like that also happens in your canvases of flowers. Where two or three emerging fragments form the negative anchors for the highly present but indeterminate space around them.

What interests me now is how an object occupies a space and how I can suggest that space; what is necessary to make an object visible. In this painting the apple seems to almost disappear into the very space that it needs in order to exist.

Its delicate, shimmering presence comes about through a looser, even more transparent mark, which you set in contrast with the solid, almost enclosed, textured material around it.



12-03-2008 12:44:31

- Yes. I'm looking for a soft, transparent nuance, for something that is not opaque and for a space that by its presence makes the volume of an object tangible without having to depend on a gradation from light to dark to suggest the form.

You have extended Cézanne's attempt to paint an apple without using shadow, to painting the space around the apple...

- Mostly in the paintings of flowers, where the motif appears in different areas, so that I can create a presence for the space between the objects.

Looking at it like that not only does the pictorial space appear as a 'loose-box' but also the space that the objects occupy. Like a box that can collapse at any moment.

- But offers strong resistance...

(Laugh)

Montagne de Miel, 7 May 2008



Opposite *Persian Flower IV*, detail stages 14-02-2008 12:41:48 to 28-02-2008 15:39:09
Above left *Persian Flower IV*, detail final stage (12-03-2008 12:44:31)
Above right *Persian Flower IV*, 2008, 100 x 120 cm, oil on linen



HET GEWICHT VAN RUIMTE

Een gesprek met Pat Harris

Pat Harris woont op een bijzondere plek, aan de oever van een grote rivier. Na het voeren van onderstaand gesprek gaan we wandelen op een dijk en kijken we neer op een vierhonderd meter brede paardenwei. In de wei bevinden zich vijf mooie koetspaarden, die op een statige en tegelijk elegante manier wandelen, met mooi afrollende voet. Harris wijst op een ovaal spoor dat zich zwart aftekent in het blauwzilveren gras en vertelt dat de paarden de eerste jaren dat ze zich in de reusachtige wei bevonden, uitsluitend in dit spoor wandelden, achter elkaar. Waarschijnlijk hadden ze voordien jarenlang alleen maar gewandeld in een manege of een kleine wei en belette hun verleden dat ze ook de rest van de wei zagen. Terwijl Harris dit vertelt, zien we hoe een paard, op weg van het ene naar het andere einde van de wei, bij het voorbijgaan van het ovaal spoor opnieuw in de oude weg slipt. In 2001 heeft Harris naar dit beeld een tentoonstelling genoemd: 'Where the horses walk'. De catalogus van deze tentoonstelling vangt aan met het gedicht 'Follower' van Seamus Heaney, waarin de dichter beschrijft hoe hij als kind zijn ploegende vader volgde, struikelend, en hoe hij nu achtervolgt wordt door zijn struikelende vader. Zo verschijnt de schilder, man of vrouw, aan ons als iemand die op twee manieren gestuurd wordt door het verleden: als schakel in een lange keten van schilders en als iemand die bepaald wordt door het eigen meesterschap, dat altijd tekortschiet om nieuwe gronden te verkennen. (En toch wandelen de paarden nu vrij rond.)

Als we nog even vasthouden aan het beeld van het ovaalvormige, zwarte spoor in de blauwgroene wei, dan kunnen we ons afvragen hoe dit aan ons verschijnt: soms lijkt het alsof het spoor het groene gras opzij duwt, soms lijkt het alsof het groen de zwarte lijn wil toeknijpen. Zo gaat het ook met de geboorte van het beeld in de doeken van Harris.



16-02-2008 14:28:02

Ik ben blij dat ik je schilderijen in het echt kan zien. De boekjes die over je werk werden gemaakt, geven de indruk dat je op een zachte, droge, bijna pastelachtige manier schildert. Maar dat is helemaal niet zo. Je schildert heel nat, waarbij je de verf eigenlijk van je doek schraapt door het dweilende penseel er hard tegenaan te duwen. In sommige schilderijen die pompoenen voorstellen wordt de romp van de pompoen daardoor bijna transparant. De plekken waar het wit van het doek door de dunne penseelstreken schemert, doen denken aan de weerkaatsing van het licht op de gladde, harde schil van de pompoen, waardoor het afgebeelde voorwerp lijkt op te bollen, maar tegelijk wordt de vrucht fragiel en transparant. De toets is onstuimig, radicaal, hardnekkig en, door zijn baldadigheid, ook grappig. Op de bestaande foto's is dat niet te zien omdat de fotograaf bij de noodzakelijke keuze tussen reliëf (met schaduw) en kleurechtheid, heeft geopteerd voor het laatste.

Pat Harris · Tot niet zo lang geleden was het werk transparant. Ik wilde de tekens zichtbaarder maken en de enige weg die ik toen had, was de verf wegnemen. Zo ontstond het teken als een spoor van achtergebleven verf.



06-03-2008 16:56:38

Wat bedoel je met het woord 'teken'?

· Het teken is de toets die je nodig hebt om iets zichtbaar te maken.

Waarbij de inzet kan zijn de toets op een onverwachte, dwarse manier aan te brengen? Zoals de bovenste rand van een oorschelp die bij Rembrandt uiteenvalt in contrasterende, in verschillende richtingen gezette kleurvlakjes, of de dwarse streepjes waarmee Tuymans een schaduwlijn laat uiteenbrokkelen, of de zotte krulletjes rechtsboven in de hemel van 'Het schuitje' van Eugène Isabaye, dat onlangs zo mooi gegroet werd door Philippe Vandenberg in het Gentse Museum voor Schone Kunsten.

· Dat was een mooie tentoonstelling. Er waren ook mooie voorbeelden te zien van de kracht van tekens. Bijvoorbeeld dat schilderij met de zwarte ondergrond, waarop hij met een heel vreemde, matte, witte textuur een tekst had aangebracht. Dat wit was bijna een emulsie, bijna waterverf, dat soort kwaliteit. Het registreerde op een mooie manier op dat zwart, als krijt op een schoolbord, als een ingeschreven geschiedenis... Van oktober tot december vorig jaar heb ik geprobeerd nieuwe tekens te vinden, maar het lukte niet. Ik werkte elke dag en op



13-03-2008 14:40:40

het eind van elke dag had ik niks. Het probleem is dat je wel weet hoe het er niet moet uitzien, maar niet wat het dan wel zal worden. Je bent de gevangene van je kennis, van je ervaring, van je beheersing van de toets en van de faciliteit die er ontstaat... Uiteindelijk is er in december iets gebeurd... Ik ben erin geslaagd de bloemen te vertalen in nieuwe tekens, die volledig in de huid van het schilderij opgenomen zijn. Vroeger waren mijn schilderijen georganiseerd rond één motief, zij het soms met echo's aan de zijkant, maar nu ben ik erin geslaagd verschillende elementen te spreiden over het doek.

De materie rond het motief lijkt ook dikker geworden dan vroeger, stroever, waardoor het motief de indruk geeft ternauwernood te verschijnen of bijna weer opgeslokt te worden. Dat lijkt mij ook nieuw te zijn.

· Ja. Ik probeer een dikke, stroperige omgeving te creëren waarbinnen het motief een plaats probeert te veroveren.

De omgeving wordt meer aanwezig dan het motief, dat nog vluchtiger wordt, met nog minder toetsen aangegeven wordt. Bijvoorbeeld in het schilderij



20-03-2008 15:07:12



22-03-2008 14:25:27



04-04-2008 15:23:06

van de rode appel, die met één of twee doorlopen-
de vegen weggescheept is van het doek... Je schil-
dert ook geen schaduw meer naast en onder het
rustende voorwerp.

- Ook de tafel is verdwenen, de ondergrond waarop
de appel zich zogezegd bevindt, zodat het motief
ook nergens meer op lijkt te rusten. Het schilderij
wordt platter, meer verzoenbaar met het platte
van de drager.

Op de onderste rand van het schilderij zitten nog
een paar bruine klodjes, die overgebleven zijn van
het beeld van een tafel.

- Ja, nog een paar sporen.

De schilderijen met de bloemen zijn waarschijnlijk
nadien gemaakt. De bloemen ontstaan bijna als
korte, dunne accidenten in de materie, terwijl grote
delen overschilderd lijken.

- Ze zijn ook overschilderd.

Hier en daar breken ze door de mist...

- Ik was heel gelukkig toen ik die vorm heb gevon-
den. Ik was blij dat ik zolang had gezocht zonder te
kunnen vinden. Het nieuwe is de manier waarop

ze verweven zitten in de huid van het schilderij,
zoals ik al zei, en hun verspreide manier van optre-
den, een beetje zoals bij Cy Twombly.

De drager is dezelfde gebleven: geprepareerd doek.
Eerst span je het over een plank en als het doek af
is span je het op spieramen?

- Ja.

Waarom?

- Omdat ik nogal tekeer ga bij het schilderen. Daar-
door kwets ik het doek soms. Ofwel waren er sporen
van de spieramen te zien in het doek, bijvoorbeeld
in de hoeken, wat niet de bedoeling was... Wat er
wel veranderd is, is het soort wit dat ik gebruik, al
heeft dat weinig te maken met wat er gebeurd is.
Want vroeger gebruikte ik Kremser-wit, loodwit,
de oudste vorm van wit, die ook door Rembrandt
gebruikt werd. Het is een verf met een ongelooflijk
mooie, opbloeiende, boterachtige substantie, die
heel geschikt is voor een meer gestructureerde
toets. En nu ik juist met meer reliëf wil schilderen,
mag die verf niet meer verkocht worden. Ik ben
overgeschakeld naar titaanwit en daarna naar een
mengeling van titaanwit en zinkwit. Door het zink

is deze mengeling transparanter dan Kremser-wit.
Het droogt ook trager, waardoor ik nu aan verschil-
lende schilderijen tegelijk werk. Jarenlang heb ik
de substantie en de textuur zoveel mogelijk terug-
gedrukt, maar nu wil ik dat het teken in de verf zit.
Een schilder vroeg ooit aan James Joyce hoe zijn
dag geweest was. 'Het is goed gegaan,' antwoord-
de hij, 'ik heb de woorden al, ik moet alleen de
volgorde nog vinden.' Zo gaat het ook met schil-
deren. Je weet welke toetsen je nodig hebt en je
kan ze plaatsen, je moet alleen de volgorde nog
vinden, de juiste combinatie, een nieuwe manier
om ze tot teken te maken, om ze in te zetten voor
het tot stand komen van een beeld... Ik was al
heel lang schilder toen ik op een dag in een flits
besepte dat het enige wat er van al je inspiratie
en werk overblijft een beetje pigment en olie op
doek is. Pas als je dat kan accepteren kan je goed
werk maken, denk ik. Daarom kon Rembrandt ook
zoveel zelfportretten maken. Het gaat niet om het
onderwerp (het motief), maar om de kwaliteit van
de toets: de specifieke manier waarop je een toets
tot teken of tot beeld maakt. Daarom wordt schil-
deren altijd moeilijker. Hoe bekwamer je wordt,
hoe moeilijker het wordt nieuwe tekens of nieuwe



07-04-2008 12:26:09



09-04-2008 10:23:59

Page 14 *Persian Flower III* stages 16-02-2008 14:28:02 to 13-03-2008 14:40:40

Page 15 *Persian Flower III* stages 20-03-2008 15:07:12 to 04-04-2008 15:23:06

Right *Persian Flower III* stages 07-04-2008 12:26:09 to 10-04-2008 14:11:18



07-04-2008 13:16:45



07-04-2008 14:53:32



09-04-2008 14:38:20



10-04-2008 14:11:18

combinaties van tekens te vinden en jezelf te verrassen. Leren schilderen is een onmogelijke zaak, omdat schilderen wil zeggen iets maken dat je niet kan maken, iets zichtbaar maken dat onzichtbaar is. Je probeert het onzichtbare zichtbaar te maken op een nieuwe manier, met nieuwe middelen, die een voortdurend uitbreiden van je mogelijkheden vergen... Het enige wat je kan doen is hopen op nieuwe gebeurtenissen en op het inzicht de juiste gebeurtenissen te bewaren. Als het er is, herken je het en weet je dat het moet blijven. Schilderen is een vorm van denken. Door verschillende tekens of fases van een schilderij te verwerpen of te aanvaarden, ontstaat er een soort van onderzoekende dialoog.

Het contact tussen de tekens en de laag ernaast is ook heel belangrijk geworden in deze schilderijen. Ik wil dat ze elkaar vinden en vasthouden. Ik wil de toetsen kunnen vastpinnen als vlinders, door een driedimensionale ruimte naar twee dimensies te vertalen. Vaak begin ik met een figuratief element, een motief, waarvan ik alleen de essentie probeer over te houden.

(Ineens hoor ik, heel zachtjes, muziek.)

Welke muziek is dat?

- Variaties van Bach, gespeeld door Richter... Ik hou van de manier waarop hij de ruimtes tussen de aanslagen aanwezig maakt...

In jouw werk neemt die onbepaalde ruimte bijna het hele doek in. De bloemen zijn overschilderd. Hun rood schemert rozig vanuit het wit. Tot hier en daar een uit de diepte opduikend, omgeploegd, donkerrood lijntje de verdwenen bloem oproept. De stilte weegt... Heb je ook daarom bomkraters als motief gebruikt?

- Bomkraters ontroeren mij, omdat het serene sporen zijn van korte, gewelddadige momenten. En net op die plaatsen, waar de grond verstoord is, groeien klaprozen... Schilderijen zijn gelijksoortige, serene sporen van een soms heftige activiteit.

Hun textuur leent zich natuurlijk ook voor het maken van schilderijen. (Net zoals het ovalen, zwarte spoor van de rondtrekkende, bijziende koetspaarden...)

- Ik hou van dit vers van Dylan Thomas: 'Do not go gentle into that good night... Rage, rage against the dying of the light'.

(Hij wijst naar de twee enige prentbriefkaarten die in zijn atelier op de muur geprikt zijn.)

- Dit zijn twee afbeeldingen van schilderijen van Bonnard. Hier heeft hij zichzelf afgebeeld als bokser. Hij was toen al een zwak, oud man. Je voelt hoe kwetsbaar hij geworden is, maar hoe hij ondanks alles wilde blijven vechten. Maar wat je zegt over die wegende stilte klopt wel.



07-04-2008 12:26:09

Met welke toets maak ik een stuk fruit zichtbaar en hoe maak ik de tijd voelbaar? Ik vind het ook prettig motieven te kiezen die op zich geen betekenis hebben, appels of bloemen, want als je ze kan vertalen naar verf ontstaat er een nieuwe vorm van betekenis. Zodra je aanvaardt dat een schilderij alleen maar verf op doek is, begrijp je ook de kracht van de ontroering van de toeschouwer, die wordt opgeroepen door het teken. Voor de komst van dit inzicht, dat heel belangrijk is geweest voor mij, had ik van alles nodig om te geloven dat schilderen zin had. Maar een beetje pigment en olie op doek is meer dan genoeg. Het is zoals Joyce zegt: de betekenis ontstaat door het creëren van ritme en klank. Ik stond in Düsseldorf eens naast een onbekende dame die luidop twee schilderijen van Tuymans vergeleek. Het eerst werk toonde een stapel borden. Het tweede was het bekende schilderij van de gaskamer. Die dame vond het tweede schilderij meer geladen. Vanuit mijn gezichtspunt, vanuit de textuur bekeken, bedoel ik, leken ze allebei even geladen.



07-04-2008 13:16:45



07-04-2008 14:53:32



09-04-2008 10:23:59

Natuurlijk. Maar ook als onderwerp. De borden waarmee de tafel gedekt werd, zijn voor Tuymans waarschijnlijk even geladen als de oorlogs-onderwerpen die zijn ouders aan tafel bespraken. Ik ken het schilderij met de borden niet, maar ik neem aan dat de textuur ervan – bijvoorbeeld het suggereren van de vormen door het louter weergeven van hun verbrokkelende schaduwen – iets ontwrichtends heeft, net zoals de warme tonen van het schilderij dat een gaskamer voorstelt. Ik denk niet dat Tuymans deze werken toevallig naast elkaar heeft gehangen.

Dat heeft ook iets te maken met het feit dat je een thema of onderwerp nooit binnen het bestek van één doek kan afronden. Ik toch niet. Pas op het eind ontdek ik wat ik had willen zichtbaar maken in een schilderij, zodat ik aan een nieuw werk moet beginnen om mijn zoektocht voort te zetten. In dit werk zie je bijvoorbeeld één herkenbare bloem. Rechts zijn sporen gebleven van groene stengels en blaren. Ik heb een soort van evolutie in het doek bewaard. Maar in het algemeen worden

de bloemen van doek tot doek steeds minder herkenbaar... Tegelijk denk ik dat alles wat wordt weggeschilderd nooit verdwijnt, maar zich in ons opstapelt. Daarom heb ik eens meegewerkt aan een project dat 'Rear View Mirror' heette. Alles wat geweest is, dragen we mee: alles wat we hebben gedaan, alles wat we hebben gekend. Als schilder ben ik een schakel in een ketting die ontstond met de eerste rotstekeningen. Ook in het doek blijft alles aanwezig, of het nu meteen zichtbaar is of niet.

(We kijken naar een houtskooltekening met een intens, centraal motief, waar op een vreemde manier dun gruis van wegwaait in de richting van de rechterbovenhoek. In die rookvormige textuur zitten piepkleine, scherpe lijntjes, die je niet met de hand kan aanbren-gen. Ik vraag mij af hoe ze zijn gemaakt.)

De wolk die je rechts ziet is het weggewaaide gruis. Je kan er de windrichting uit aflezen... Het is een tekening van een rots op een lers strand. Ik

schilder altijd naar waarneming. Ik probeer weer te geven hoe zo'n rots weerstand biedt en een plaats voor zichzelf maakt in de ruimte. Traditioneel houdt een schilder zich bezig met de ruimte tussen hemzelf of haarzelf en een object. Het gaat om de spanning tussen de schilder en het voorwerp. Ben je? En als je bent, waar ben je? Wat is jouw manier om je aanwezigheid te bevestigen? Ik ga dikwijls naar diezelfde plek op het strand om tegenover die rots te zitten. Het is alsof hij geluid uitstuurt, zoals een dolfijn. De tekeningen worden op een heel agressieve manier gemaakt. Wat je op de tekening ziet is letterlijk een neerslag van wat er dan gebeurt. Ik probeer de hele opsomming of het proces zichtbaar te maken binnen de tekening zelf. Als de tekening af is, fixeert ik haar.

De vreemd krullende, uitstekende strepen aan de randen van het motief doen ook denken aan het ritme van het werk van Cy Twombly.

In de breedte en de lengte van de streepjes onderaan herken je ook de vorm van het houtskoolstokje.



09-04-2008 14:38:20



10-04-2008 13:31:31



10-04-2008 14:11:18

Het lijkt wel alsof de tekening bestaat uit een he-leboel boven en naast elkaar geplakte houtskool-stokjes. Cy Twombly heeft de primitieve kwaliteiten van het tekenen en de schilderkunst ontdekt en heeft ze gebruikt op een geladen manier. Zijn werk is zeer bescheiden. Voor hem gaat het ook echt om een registratie, bijvoorbeeld in zijn *Poems to the Sea* of in *The Four Seasons*, dat zich in Tate Modern bevindt. Zijn werk heeft iets ongelooflijk concreets. Twombly herkent de lijn als iets op zich, het kan gewoon een lijn zijn. Ik denk dat je dat soort werk alleen kan maken als je gelooft in de kracht van niks: in de simpele, maar wonderlijke kracht van verf op doek en in de uiteindelijke overbodigheid van een onderwerp. Kunst wordt zwakker als ze weigert concreet te zijn. Alle poëzie is concreet. Ook gedichten zijn in de eerste plaats concreet. Niet abstract. Je hebt het papier en het ritme van de woorden. En in die woorden ontdekken we allerlei lagen die reacties oproepen, die emoties en gedachten bij ons uitlokken... Ken je de dichter Seamus Heaney?

(Hij laat mij het gedicht 'The Loose Box' lezen. Het is een moeilijk gedicht, omdat ik de woorden niet op hun Ierse klank en betekenis kan beoordelen, maar ik zie dat 'The Loose Box' – de afgebakende staanplaats voor een paard binnen een grotere stal – een beeld is voor een gedicht, of een schilderij, waarin twee of drie opduikende beelden samen de sluitstukken van een werk gaan vormen. Vorige week vroeg ik mij met enkele studenten nog af of een schrijver ook kan werken zonder vooropgezet idee. Ik dacht van wel, omdat ik mij meestal gewoon aan het schrijven zet, waarna enkele opduikende beelden door hun samenhang bepalen wanneer de tekst af is. De zagezegde betekenis van de tekst komt voort uit deze samenhang, 'fore-knowledgeably deep', afkomstig uit 'an underworld of understanding', en toch helder.)

· Vaak zie je bij Heaney pas op het einde hoe een gedicht in elkaar zit, zodat je het helemaal moet uitlezen voor je echt weet waar het over gaat. In dit gedicht wordt alles opgehangen aan het beeld van een 'Loose Box' als beeld voor een gedicht (of

een schilderij) en aan twee beelden uit het leven van de beroemde Ierse nationalist Michael Collins, die zich tijdens zijn kindertijd in een schuur vaak in een stapel met hooi en gedroogde bloemen liet vallen en telkens ternauwernood ontsnapte aan de verstikkingsdood, terwijl hij doodgeschoten werd op een plek die 'Béal na Blàth' ('Mouth of the Flowers'), genoemd werd.

Zoiets gebeurt nu ook in je doeken met bloemen, waar twee of drie opduikende fragmenten de negatieve ankers vormen van een heel aanwezige, maar onbestemde materie rondom.

· Wat mij nu bezighoudt is hoe een voorwerp een ruimte bewoont en hoe ik de ruimte errond aan-geef: wat er nodig is om een voorwerp zichtbaar te maken. In dit schilderij lijkt de appel bijna te verdwijnen in de ruimte die hij nodig heeft om te bestaan.



11-04-2008 13:00:10

Zijn broze, schimmige aanwezigheid komt tot stand door een nog lossere, nog meer transparante toets, die je laat contrasteren met de stevige getzette, bijna naar binnen kalvende, zich ophopende materie rondom.

- Ja, ik ben op zoek naar een zachte, transparante nuance, naar iets dat weinig bedekkend is en naar een omgeving die door haar aanwezigheid het volume van een voorwerp tastbaar maakt zonder dat ik het opbollende volume of de diepte weergeef door van licht naar donker te vergelijken.

Je hebt Cézannes poging een appel te schilderen zonder schaduw te gebruiken, verlegt naar het schilderen van de omgeving van de appel...

- Vooral in de schilderijen met de bloemen, waar het motief op verschillende plekken opduikt, zodat ik de ruimte tussen de voorwerpen aanwezig kan maken.



Zo bekeken treedt niet alleen de picturale ruimte van het schilderij op als 'loose box'. Ook de ruimte waarin het voorwerp zich bevindt. Als een doosje dat elk ogenblik kan dichtklappen.

- Maar dat toch ferm weerstand biedt.

(Lacht)

Montagne de Miel, 7 mei 2008

Opposite *Persian Flower III*, detail stages 09-04-2008 14:38:20 to 10-04-2008 14:11:18

Above left *Persian Flower III*, detail final stage (11-04-2008 13:00:10)

Above right *Persian Flower III*, 2008, 110 x 130 cm, oil on linen

Persian Flower, 2008, 110 x 120 cm, oil on linen



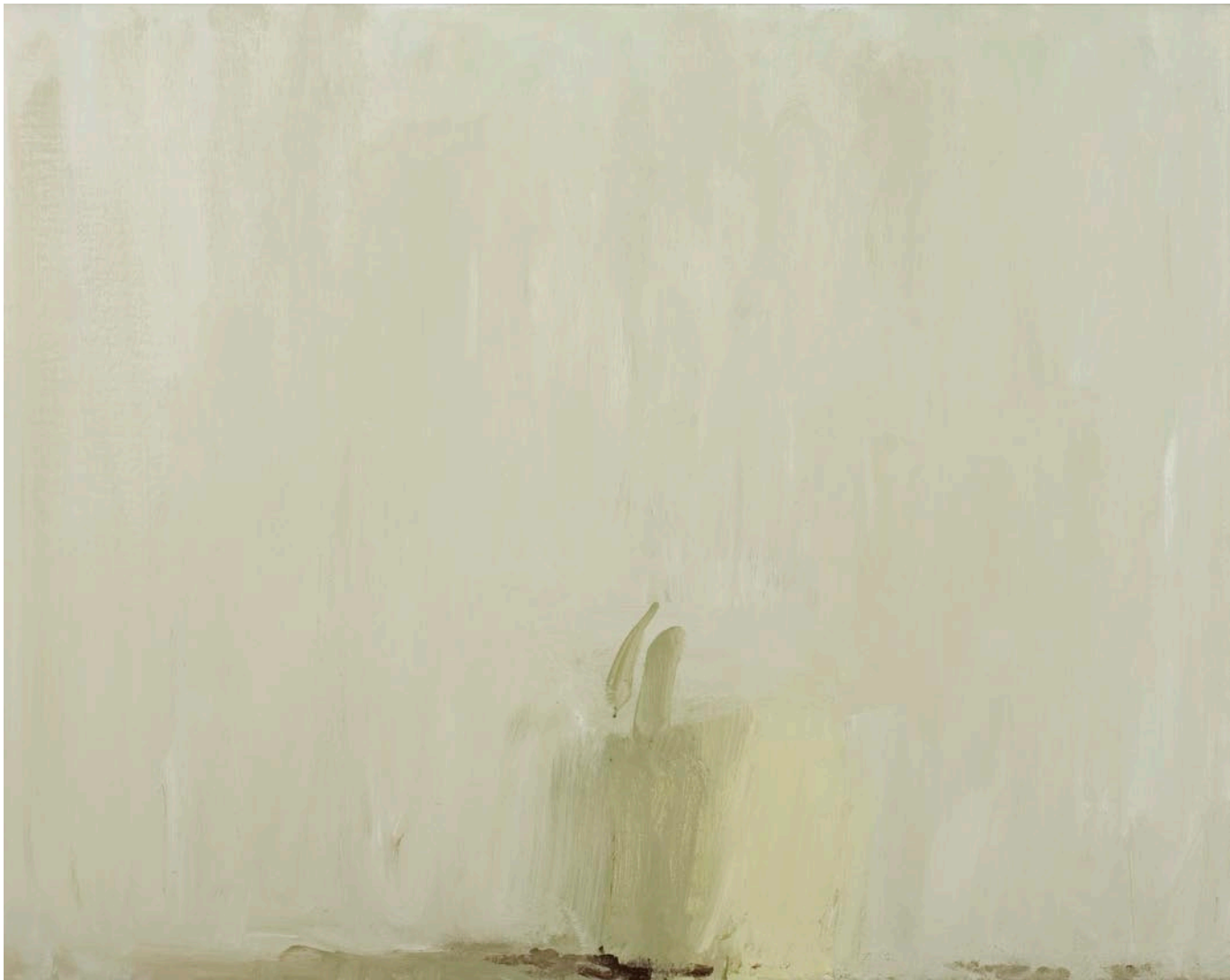
Apple, 2007, 60 x 75 cm, oil on linen



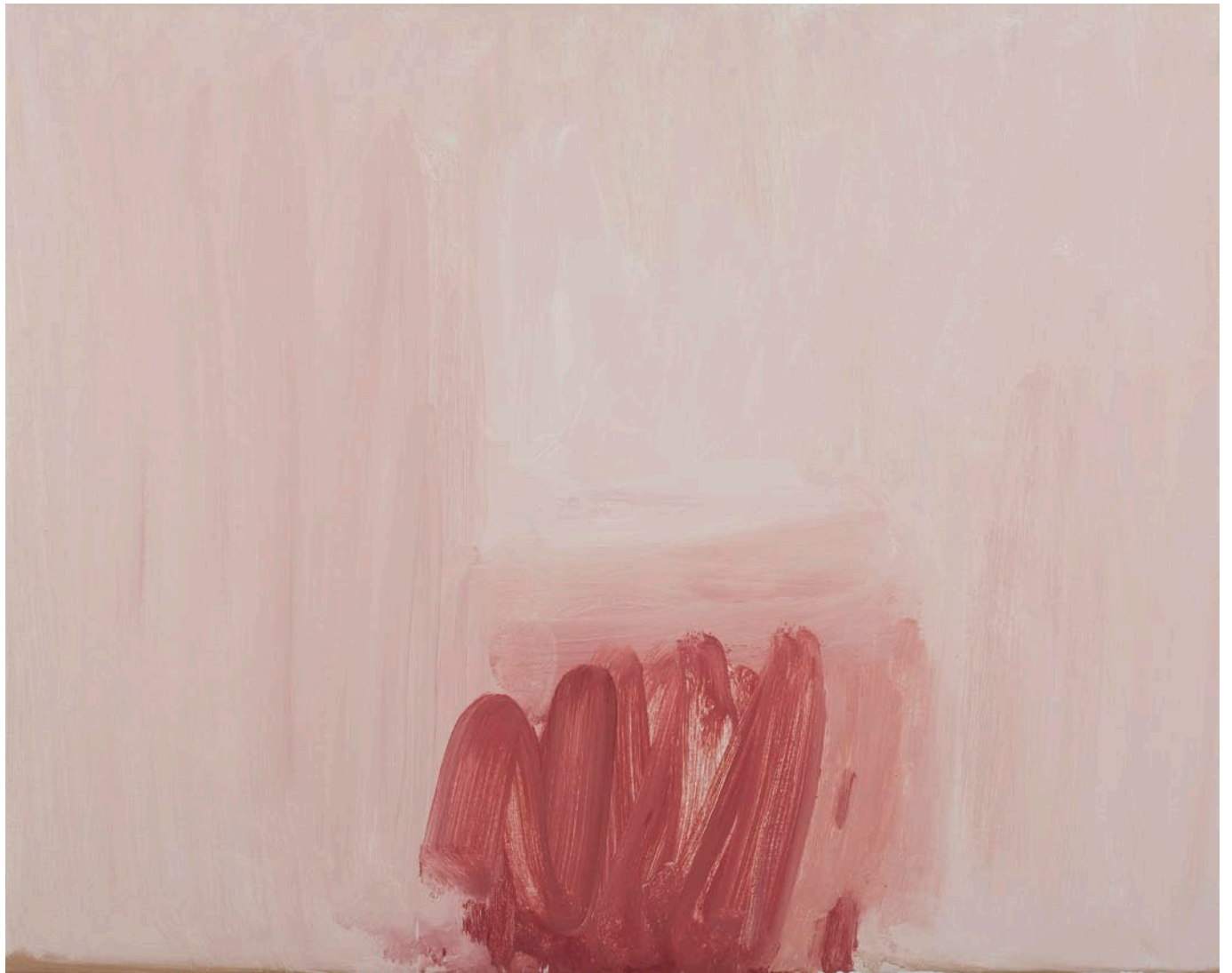
Flower, 2007, 120 x 100 cm, oil on linen



Pear, 2007, 60 x 75 cm, oil on linen



Apple II, 2007, 60 x 75 cm, oil on linen



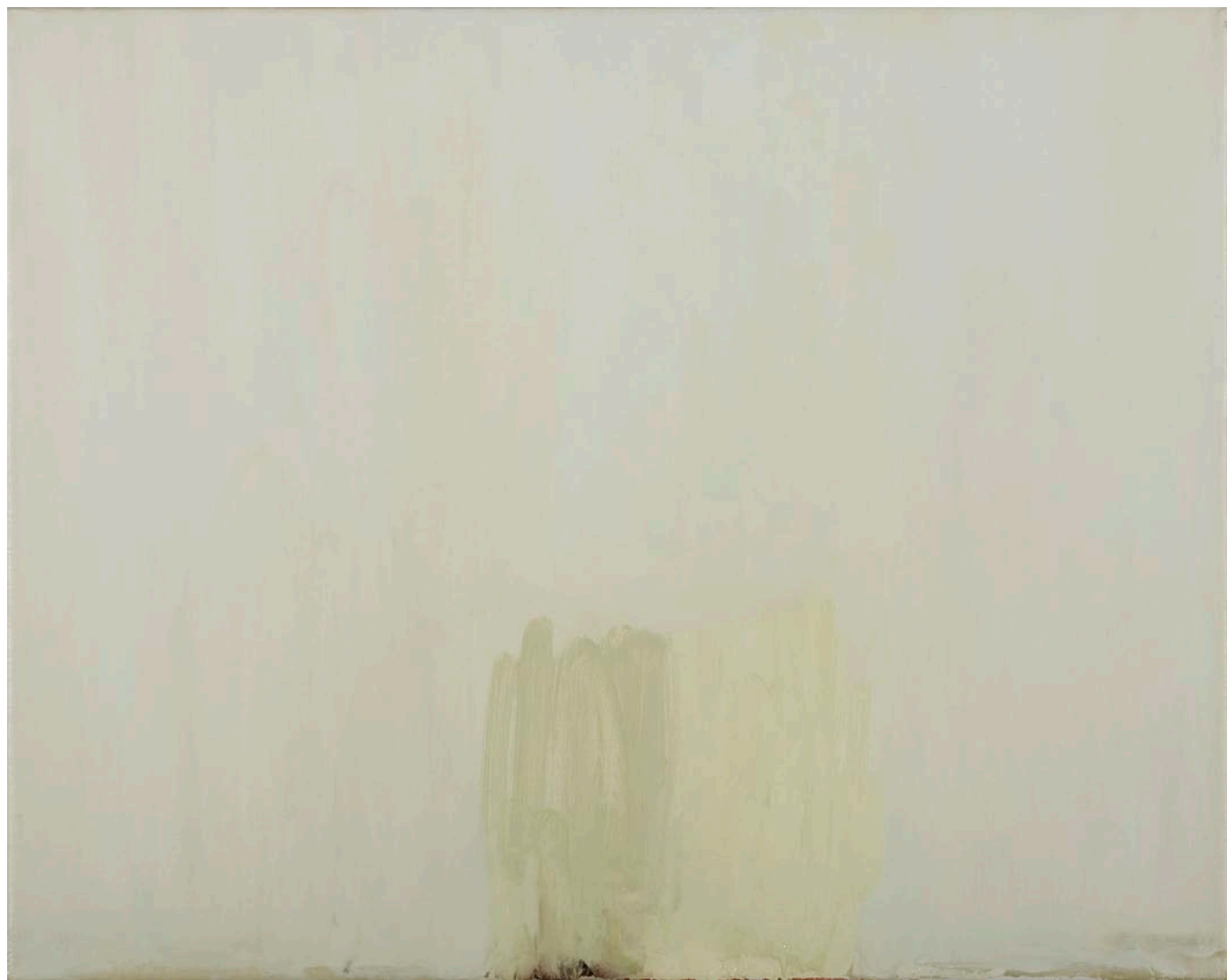
Persian Flower II, 2008, 110 x 130 cm, oil on linen



Persian Flower IV, 2008, 100 x 120 cm, oil on linen



Quince, 2007, 60 x 75 cm, oil on linen



Persian Flower III, 2008, 110 x 130 cm, oil on linen

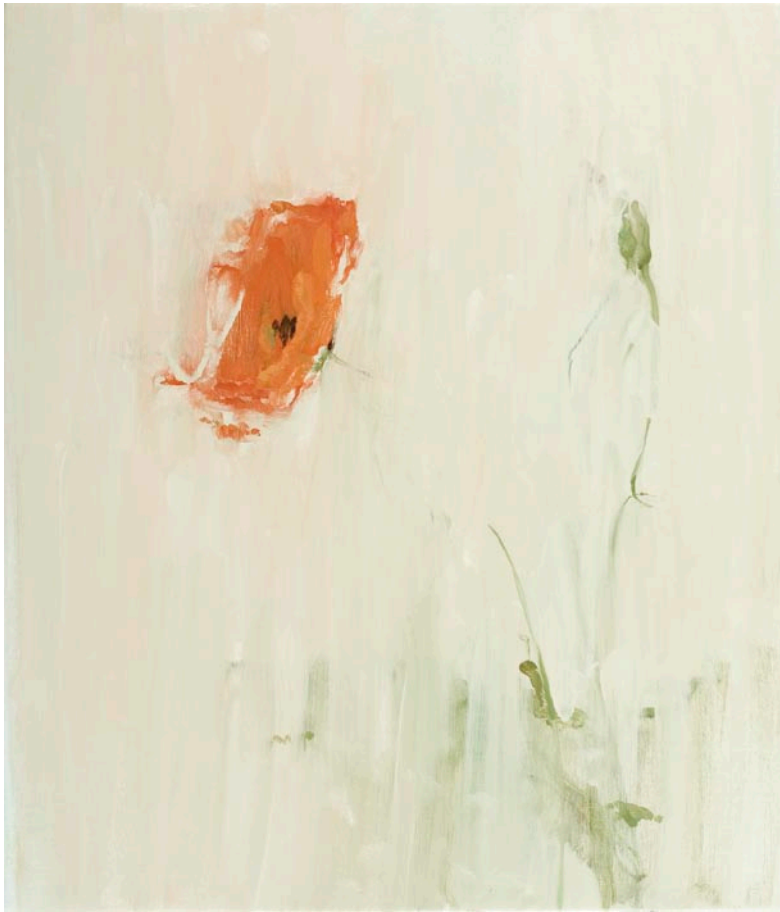


Quince, 2008, 60 x 75 cm, oil on linen

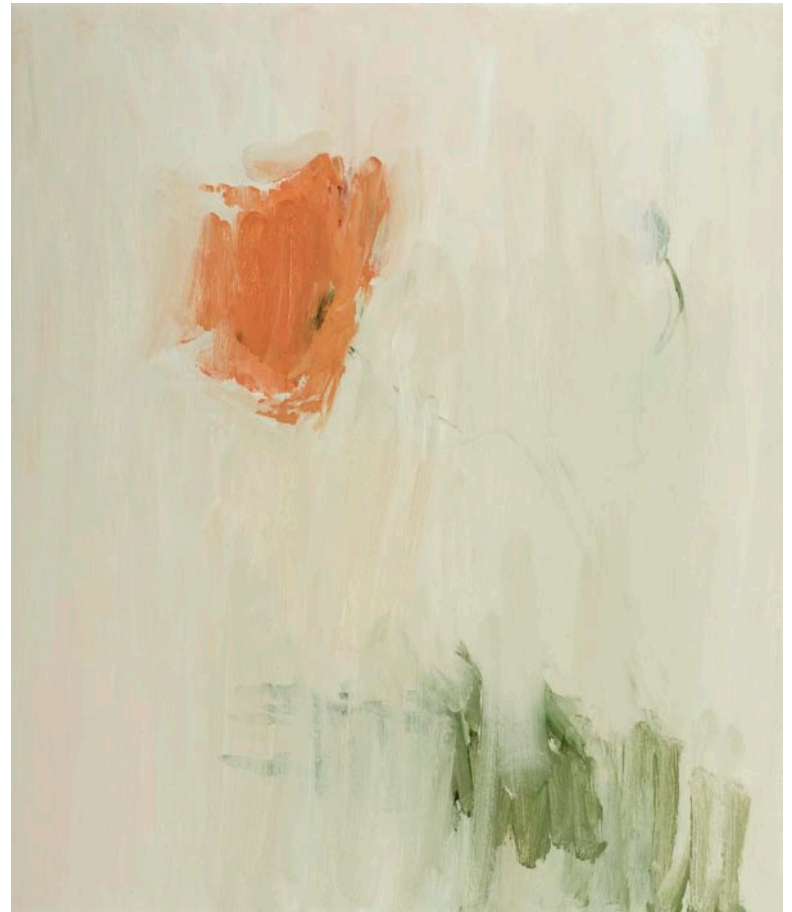


Lilies, 2007, 120 x 100 cm, oil on linen

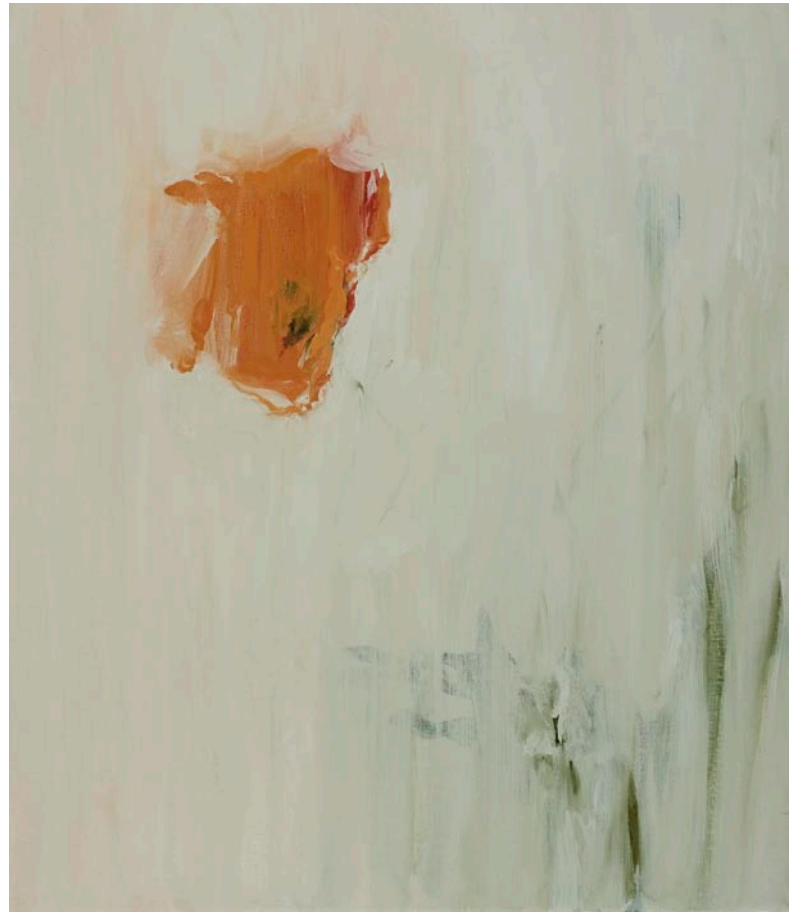




Poppy, 2007, 75 x 60 cm, oil on linen



Poppy II, 2007, 75 x 60 cm, oil on linen



Poppy III, 2007, 75 x 60 cm, oil on linen

LIST OF REPRODUCTIONS

- 2 *Apple*, 2007 (detail)
4 Studio scene
6 Studio scene
7 *Persian Flower IV*, 6 stages
9 *Persian Flower IV*, 3 stages
10 *Persian Flower IV*, detail stages
11 *Persian Flower IV*, 2008 (detail)
Persian Flower IV, 2008
12 Studio scenes
14 *Persian Flower III*, 3 stages
15 *Persian Flower III*, 3 stages
16 *Persian Flower III*, 2 stages
17 *Persian Flower III*, 4 stages
18 *Persian Flower III*, detail stage
19 *Persian Flower III*, detail stages
20 *Persian Flower III*, detail stages
21 *Persian Flower III*, 2008 (detail)
Persian Flower III, 2008
- 23 *Persian Flower*, 2007
25 *Apple*, 2007
27 *Flower*, 2007
29 *Pear*, 2007
31 *Apple II*, 2007
33 *Persian Flower II*, 2008
35 *Persian Flower IV*, 2008
37 *Quince*, 2007
39 *Persian Flower III*, 2008
41 *Quince*, 2008
43 *Lilies*, 2007
44 *Poppy*, 2007
Poppy II, 2007
45 *Poppy III*, 2007
48 *Rock at Carrowteigue*, 2007
- Cover *Persian Flower*, 2007 (detail)
Pear, 2007 (detail)

PAT HARRIS

- 1953 Born in Dublin
1973–1978 National College of Art & Design, Dublin
1978–1981 National Higher Institute of Fine Arts,
Antwerp
- Teaches painting at the Royal Academy of
Fine Arts Antwerp
Pat Harris is a member of Aosdána

SOLO SHOWS

- 1979 Gallery Danthe, Antwerp, Belgium
- 1982 Taylor Galleries, Dublin, Ireland
- 1986 County Museum, Temse, Belgium
- 1985 Taylor Galleries, Dublin, Ireland
- 1989 Taylor Galleries, Dublin, Ireland
- 1992 Gallery Brabo, Mercator Building, Antwerp, Belgium
- 1995 Arts Centre Spinoy, Mechelen, Belgium
- 1996 Taylor Galleries, Dublin, Ireland
- 1996 De Zwarte Panter, Antwerp, Belgium
- 1999 The Linen Hall, Castlebar, Ireland
- 1999 Taylor Galleries, Dublin, Ireland
- 2000 Gallery S65, Aalst, Belgium
- 2001 Taylor Galleries, Dublin, Ireland
- 2002 Elzenveld Sint-Jorispan, Antwerp, Belgium
- 2003 Gallery S65, Aalst, Belgium
- 2003 Taylor Galleries, Ireland
- 2004 Fenton Gallery, Cork, Ireland
- 2005 Fenderesky Gallery, Belfast, Northern Ireland
- 2006 Taylor Galleries, Dublin, Ireland
- 2008 Purdy Hicks Gallery, London, UK

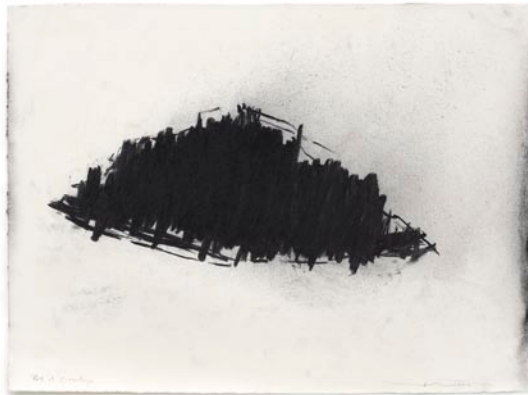
GROUP SHOWS

- 1996 NCAD, 250 Drawings, Gallagher Gallery, RHA, Dublin, Ireland
- 2000–2007 Royal Hibernian Academy, Annual Exhibition
- 2000 Gallery S65, Art Brussels, Art Basel, Art Cologne, Art Frankfurt, Art Chicago
- 2001 EV+A, Limerick, Ireland (curator Salah M. Hassen)
- 2001 Passages from Ballinglen, List Gallery, Swarthmore Collage, Pennsylvania, USA
- 2001 Gallery S65, Art Brussels, Art Basel, Art Cologne, Art Frankfurt
- 2002 Gallery S65, Art Basel, Art Brussels, Art Frankfurt
- 2002–2003 Living Landscape: European Topographies, West Cork Arts Centre, Ireland
An Tuireann Arts Centre, Isle of Skye, Scotland
Inverness Art Gallery and Museum, Inverness, Scotland
Iona Gallery, Kingussie, Scotland
- 2004 Fenderesky Gallery, Belfast, Ireland
- 2004 In the time of shaking, Irish artists for Amnesty International, IMMA, Dublin, Ireland
- 2005 Across Boundaries, various venues, Ireland
- 2005 A Moment in Time, Temple Bar Galleries, Dublin, Ireland
- 2005 SIAR 50, Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland
- 2006 Pat Harris, John Shinnors & Sean McSweeney
John Martin Gallery, London, UK

COLLECTIONS

- Pat Harris's work is included in an number of public and private collections including:
- Arts Council of Ireland
 - Irish Museum of Modern Art, Dublin
 - Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, Dublin
 - Contemporary Irish Arts Society
 - National Self-Portrait and Contemporary Art Collection
Limerick
 - University College Dublin
 - Ballinglen Arts Foundation, Ballycastle, Co. Mayo
 - Boyle Civic Art Collection, Boyle, Co. Roscommon
 - St. Patricks Hospital, Dublin
 - AIB Collection, Dublin
 - A & L Goodbody, Dublin
 - Environmental Protection Agency, Ireland
 - Office of Public Works, Ireland
 - AXA Ireland
 - McCann Fitzgerald
 - Language Centre of Ireland
 - University of Antwerp, Belgium

BIBLIOGRAPHY



Rock at Carrowteigue, 2007, 40 x 52 cm, charcoal on paper

Reviews and Articles

- Rose DOYLE, 'A Dubliner in Antwerp', *Irish Times*, 30 June 1983
- Aidan DUNNE, 'From Mayo to New Mexico' *Irish Times*, 9 November 1999
- Aidan DUNNE, 'A painter's building blocks' *Irish Times*, 8 November 2001
- Aidan DUNNE, 'The subtle art of turning one art into another', *Irish Times*, 29 October 2003
- Aidan DUNNE, 'A Wealth of Imagination', *Irish Times*, 15 November 2006
- Mark EWART, 'Four Series' *Irish Times*, 14 August 2000
- Brian FALLON, 'Pat Harris at the Taylor', *Irish Times*, 1985
- Alan GOOD, 'Artists' work on display' *The Irish Examiner*, 12 November 2004
- Desmond MACAVOCK, 'Two shows at the Taylor Gallery', *Irish Times*, 6 September 1989
- Kate ROBINSON, 'The search for new cultures', *Sunday Independent*, 10 September 1981
- Sally SADLER, 'An Irish Exile in Flanders' *The Bulletin*, Brussels, December 1990
- Pascal SERTYN (PSE), 'Interview with Pat Harris', *De Nieuwe Gazet*, October 1993
- Mark VAN DYCK, 'De spoken van vormen · Het doctoraat van schilder Pat Harris', *Alfabeta*, 75, March 2008

Books and Catalogues

- Across Boundaries*, OPW, Dublin, 2005
- Aidan DUNNE, 'Painting in Ireland now', *Circa*, Dublin, 2004
- EV-A 2001 expanded*, Gandon-Editions, Limerick, 2001
- In the time of shaking · Irish Artists for Amnesty International*, *Art for Amnesty*, Dublin, 2004
- Living Landscape: European Topographies*, West Cork Arts Centre, Cork, 2002
- NCAD Decade Show*, National College of Art and Design, Dublin, 1985
- NCAD 250, Drawings 1746–1996*, National College of Art and Design, Dublin, 1996
- Pat Harris*, Galerij Brabo, Mercator Building, Antwerp, 1992
- Pat Harris, Paintings from North Mayo*, Taylor Galleries, Dublin, 1999
- Pat Harris Passings*, Taylor Galleries, Dublin, 2003
- Pat Harris, Pumpkins and other things*, Taylor Galleries, Dublin, 1999
- Pat Harris, Where the horses walk*, Taylor Galleries, Dublin, 2001
- SIAR 50*, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2005
- Tracings*, Taylor Galleries, Dublin, 2006
- Dorothy WALKER, *Modern Art in Ireland*, The Lilliput Press, Dublin, 1997